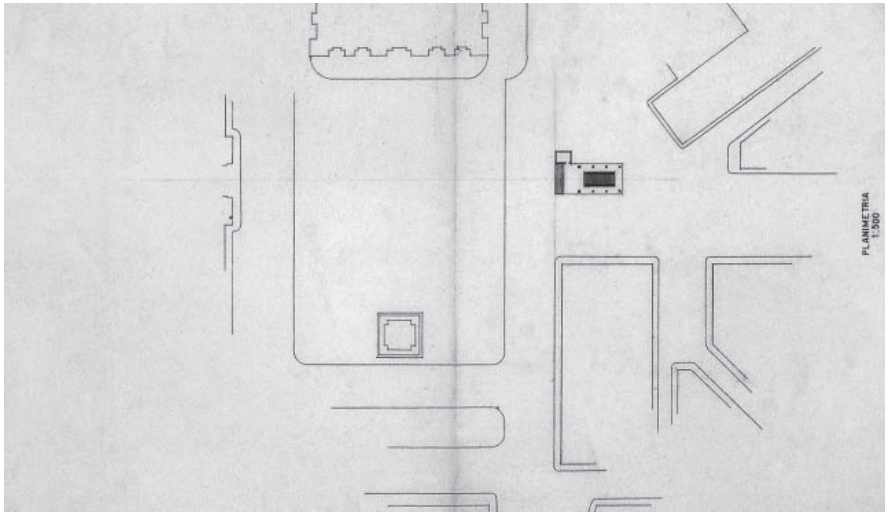


La trave è più alta di quanto è largo il pilastro
Proyecto para la torre de la plaza del Duomo en Milán (1934)

Antonio Armesto

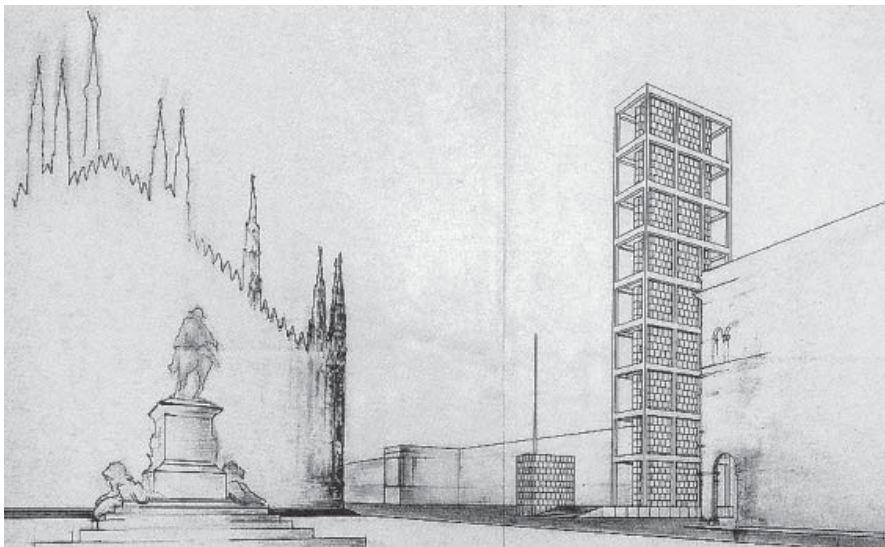


En noviembre de 1934 el Ayuntamiento de Milán convoca un concurso para construir una "Torre Littoria"¹ en la Piazza del Duomo. Concurren unos 50 grupos de proyectistas, entre los que hay arquitectos, ingenieros, constructores e incluso profesores. No hay ganador sino que se otorgan tres premios *ex-aequo* a tres grupos, encabezados por los arquitectos Cabiati, Zacchi y Bacciocchi respectivamente. Ignazio Gardella participa en solitario presentando un proyecto y acompañándolo de una solución parcial alternativa.

Siempre nos ha producido perplejidad el atrevimiento de los convocantes del concurso, y del propio Gardella, al proponer una intervención tan llamativa en uno de los lugares de la ciudad más cargado de significado y de prestigio. Y al mismo tiempo siempre hemos admirado la elegancia de la propuesta, su firmeza y seguridad exentas de altivez y su enigmática claridad. Por eso nos ha parecido que debíamos examinar esta obra, nunca construida, con algún detenimiento.

El sitio

La plaza del Duomo es el resultado de un gran número de enérgicas transformaciones urbanas, sufridas a lo largo de una historia de más de 600 años. Antes que la catedral gótica existiera, en el sitio había dos iglesias: Santa María Maggiore, cuya huella desaparecería bajo la planta del Duomo, y Santa Tecla, con su centro de gravedad frente a la embocadura de las futuras Galerías Vittorio Emanuele. Este ámbito estaba



solicitado por una intensa vida mercantil, sobre todo en torno a Santa Tecla, de modo que Azzone Visconti hacia 1330, para dar cabida a esta actividad, hizo que se creara la Piazza del Arengo entre las dos iglesias, abatiendo algunos edificios. En 1387 Gian Galeazzo Visconti ordenó demoler el baptisterio de S. Giovanni ad Fontes, que estaba entre ambas iglesias. Enseguida detrás del ábside de Santa María, y rodeándolo, empezaban las obras del Duomo tras derribar el otro baptisterio, el antiquísimo S. Stefano ad Fontes. Dos años más tarde, le toca el turno a Santa María que, al desaparecer, cede su advocación a la nueva catedral. En 1458, Francesco Sforza ordena el derribo de Santa Tecla. En 1548 Vincenzo Seregni proyecta una plaza cuadrada delante del Duomo. Se sucederán otros proyectos como el de Giuseppe Pistocchi, de 1805, que propone construir la "Piazza Maggiore di Milano" componiendo varios elementos: un foro en U porticado en el lado oeste, frente a la catedral, que contendría dos grandes cafés, los Tribunales y las sedes de sociedades profesionales; una columna salomónica en el eje de la plaza y dos Arcos de Triunfo, uno a cada lado de la fachada del Duomo. El proyecto de Giulio Beccaria, de 1839, propone una ampliación en forma de gran exedra al norte que permita contemplar mejor la catedral. En 1841 otra propuesta regulariza el entorno del Duomo a base de edificios porticados recorriendo una gran parte del perímetro de la plaza.

Podría decirse que entre los siglos XIV y XIX, mientras el Duomo se va completando, el sitio atenúa su condición de mercado y adquiere sucesivamente los caracteres de un foro ciudadano, al mismo tiempo que la presencia del estamento religioso se debilita en favor de la sociedad civil y de su representación. Esto equivale a que edificios y lugares que tenían una clara individualidad -como las iglesias y baptisterios, los *coperti* con puestos

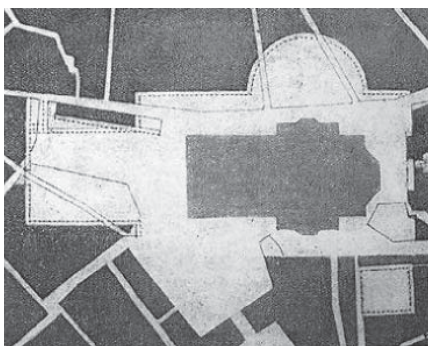
de venta, y los intervalos e intersticios entre todos ellos- desaparecen o se transforman dando paso a un sistema espacial fuerte y comprensivo que suplanta a aquel conjunto articulado de individualidades.

La configuración actual se debe, en gran medida, al proyecto de Giuseppe Mengoni, quien dispuso en su proyecto (1864) dos arcos de triunfo, heredados de la propuesta de Pistocchi, que se miraban el uno al otro, como en un espejo, según el eje norte-sur, compitiendo de este modo con el eje longitudinal presidido por el Duomo. En 1867 se abren al público las Galerías Vittorio Emanuele, que unen la plaza con la ya existente frente al Teatro de la Escala y, sucesivamente, se erigen los palacios porticados septentrional y meridional. Quedan para el final los dos grandes Arcos de Triunfo y Mengoni empeñará su fortuna y, finalmente, la vida por conseguir ver acabada su obra.² Se construye, pues, el primero como gran portada de las Galerías, pero el segundo, que debía rematar la llamada "Manica Lunga" del Palacio Real (el edificio en forma de U abierta que configura una plaza trapezoidal al sur de la catedral) nunca se edificará. En el sitio previsto para este segundo Arco es donde se emplaza la propuesta de Gardella.

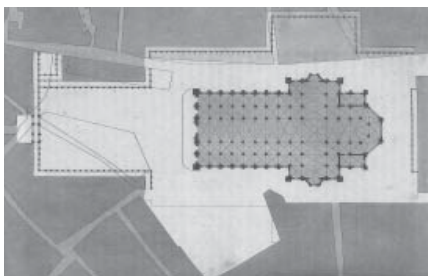
Aunque, como es obvio, en el proceso de transformación de la plaza el Duomo fue el decisivo protagonista, al imponerle al sitio las direcciones geométricas de su planta la catedral misma se vio compelida a compartir su peso y su importancia con los otros elementos. Hay un momento en que los pórticos septentrional y meridional, el arco de triunfo, la regularización geométrica de las alineaciones, consiguen reducir al Duomo a una dimensión que podríamos llamar laica en relación con el significado que tendría en su origen, cuando un importante fragmento del nuevo e imponente edificio empezaba a abrazar sibilinamente a Santa María Maggiore para

1. Planta de situación de la torre
2. Perspectiva de la plaza con la torre y el Duomo
3. Santa María Maggiore y Santa Tecla, antes de 1386, con la silueta que tendría la planta del Duomo





4



5



6

arrebatarle su carisma.

Pero además, a partir de la concepción de Mengoni, la plaza, que es el centro de la ciudad, se convierte en una explanada regular pavimentada, una bandeja sobre la que reposan, sin mucho arraigo, unos palacios, un arco de triunfo, una catedral. Estos elementos, al entrar en relación mediante este plano horizontal, ganan en figura lo que pierden en carácter, de modo que acaban por componer una escena, una naturaleza muerta arquitectónica, un bodegón que describe un tiempo enigmático. Están juntos por una cerebral operación de composición que se va perfilando a través de un tiempo muy dilatado.³ La Catedral, sin haberse movido del sitio que ocupaba sobre la faz de la tierra, ha ido, sin embargo, resbalando en el espacio sin rozamiento creado por el resto de los elementos, aquellos que se habían presentado como humildes comparsas por haber heredado sus direcciones cardinales.

La propuesta para el concurso

El proyecto de Gardella se compone de tres partes principales: una plataforma de 1,80 m de altura a la que se sube por su lado norte, desde la plaza, mediante una ancha escalinata; la torre propiamente dicha, que descansa sobre esta base; y el *arengario*, un prisma hueco, revestido de placas de pórfido rojo, que está fuera de la plataforma pero tangente a ella, al que el *littore* accedería por un pasadizo subterráneo conectado con el Palacio Real, subiendo luego por una escalera de caracol al estrado de los oradores.

La torre contiene una gran escalera de tramo único, entre dos muros, que asciende nueve plantas de unos siete metros de altura y desciende una, descubriendo que la plataforma es, en realidad, una amplia cripta o *sagrario*. Sobre el techo de la torre se dispone un soporte liviano para sostener una

campana y de la fachada este del *arengario* surge un mástil, aunque Gardella no dibuja ni la campana ni la bandera.⁴ El conjunto de la escalera y los dos muros que la ciñen queda incluido en un entramado tridimensional de hormigón armado a la vista, de un sólo tramo en las fachada cortas y de tres en las largas, con una altura total de 66,10 m, unos 20 m más alta que la cumbrera de la Catedral.

Gardella, en la memoria presentada al concurso, lo resume así: "La torre no es otra cosa que una escalera que parte de la plaza y con una serie de rampas superpuestas conduce a otras tantas logias. La escalera recoge las dos corrientes de público que sube y que baja, bifurcándose sobre las logias. No hay un interior y un exterior. La torre es visible en su conjunto desde la plaza, con los fragmentos de cielo entre rampa y rampa; y quien recorre la torre no está encerrado entre muros sino que subiendo tiene una visión del ambiente circundante, con sucesivos encuadres entre las pilastras de las logias, del Duomo, de las cúpulas, de los campanarios lejanos, y del panorama de la ciudad".

La torre comparte su eje longitudinal con el del Arco de Triunfo de Mengoni, colocándose en la posición del otro Arco, el que no llegó a construirse; tiene una anchura equivalente a la puerta central, la que da acceso a las Galerías; su altura es el doble de la del Arco, medida hasta la cornisa de éste; alinea el zócalo con los pórticos meridionales; y sus dos alzados son tripartitos. La torre queda, pues, sometida al sistema espacial que ella misma ayuda a consolidar. Según esto, Gardella sumaría a la situación precedente otro genérico objeto arquitectónico de modo que, de haberse construido, el bodegón se compondría ahora de catedral, palacios, arco de triunfo y torre, todos bajo el cielo, suspendidos en un tiempo indeterminado.

La atmósfera metafísica

El crítico Edoardo Persico dijo encontrar en una obra de Gardella y Ferrario, de 1934, “el acento de un surrealismo oportuno y de bellissimo efecto” atribuyendo a sus autores la intención de “crear una atmósfera extremadamente fantástica, en el gusto de un De Chirico”. Después de Persico se ha seguido estableciendo esta asociación de la arquitectura italiana del racionalismo (y del novecentismo) con la pintura metafísica y con la abstracción, de modo que este criterio sería de aplicación a la obra que comentamos.

Según esta valoración, nuestro arquitecto estaría animado por un deseo consciente de imitar una atmósfera “pintoresca” y al mismo tiempo por una voluntad de abstracción, entendida como un esfuerzo de estilización o de simplificación del lenguaje heredado del clasicismo. Pero, ambas actitudes, según nos parece, serían retóricas, y sabemos que Gardella se mostró siempre en contra de este tipo de posición propugnado, en cambio, la necesidad de buscar la forma objetiva para cada caso, de excluir de la obra la expresión de la personalidad del autor y, en definitiva, de atender a las cuestiones propias de la arquitectura, a su *ethos*, a su carácter, es decir a su autonomía: “*Il nostro lavoro richiede un grande senso di appartenenza alla collettività e un forte grado di realismo. Certe forme dell’architettura contemporanea risultano dal fatto che molti mettono davanti a tutto il proprio punto di vista*”.⁵

Al hablar como lo hacemos, no estamos negando el *pathos* metafísico de esta y de otras obras, pero discrepamos respecto al origen que se le atribuye. La clave estaría en que la dimensión metafísica, surreal, cuando la arquitectura la alcanza a manifestar, proviene del trabajo hecho desde dentro de sus propias reglas, desde su autonomía, o bien del trabajo que conduce al descubrimiento

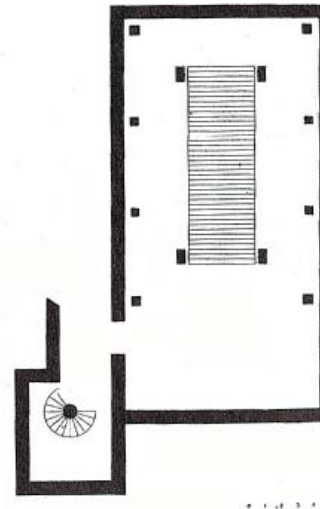
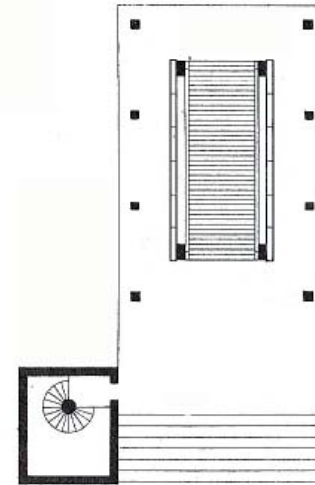
de esas formas propias. El tiempo que se expresa a través de una obra así conseguida es, entonces, el de la tradición y no el de la historia. El procedimiento no tendría que ver por lo tanto con ningún proceso de imitación ni de abstracción. La autonomía de la arquitectura convierte a ésta en arte concreto.

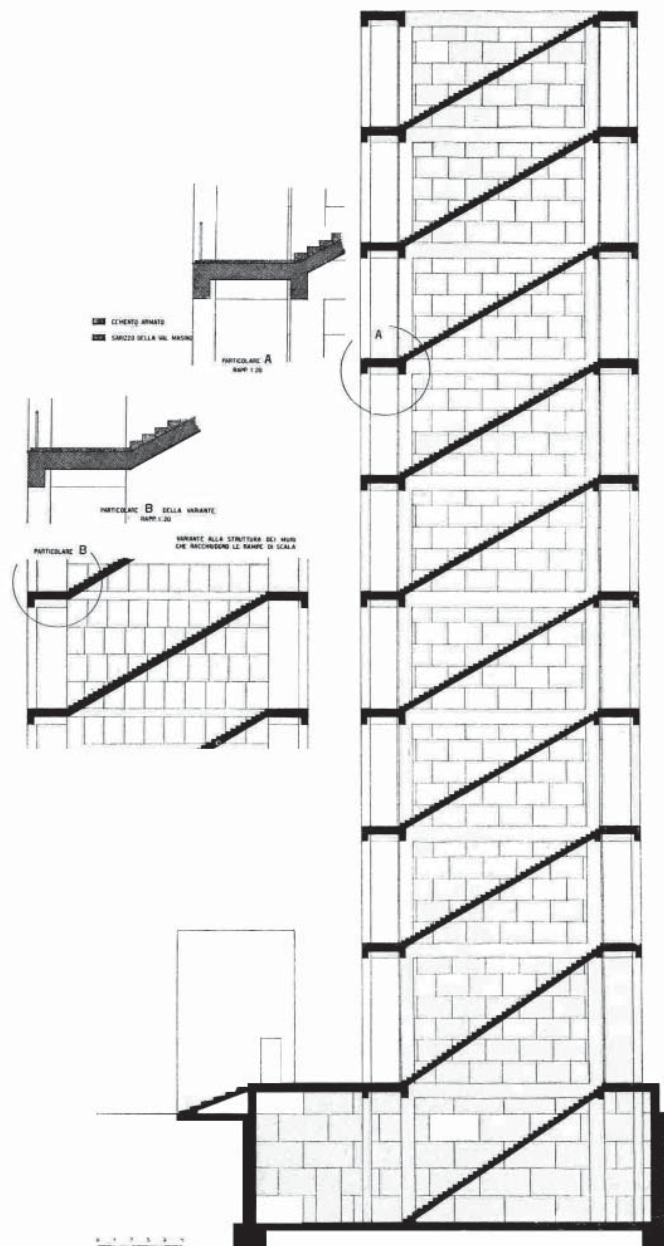
Max Bill: “Llamamos arte concreto a aquellas obras que han surgido a expensas de medios y de leyes exclusivamente propios, sin el soporte exterior de fenómenos naturales o de su transformación, o sea *sin abstracción*. El arte concreto es *autónomo* en su peculiaridad. Es la expresión del espíritu humano, va destinado al espíritu humano y tiene la agudeza, la claridad y la integridad que cabe esperar de las obras hechas por el espíritu humano”. (Cursivas nuestras)

Como es sabido, unos 40 años antes, la forma estructural del entramado había constituido también uno de los emblemas de la llamada Escuela de Chicago. En la ciudad americana el entramado juega al principio un papel infraestructural como elemento mecánico del edificio, hasta que madura arquitectónicamente en términos de estilo, sirva de epítome el edificio Carson, Pirie & Scott- al repercutir ese nivel infraestructural en el orden visual, en el *decorum* del edificio entero y de la ciudad. Pero los arquitectos racionalistas italianos en muchas de sus obras partían de la explícita exhibición del entramado como algo previo, como un axioma regulador del orden del edificio que luego iba a ser sometido a discretos ajustes específicos. Terragni impuso, por ejemplo, en la Casa del Fascio la equivalencia entre las dimensiones de vigas y pilares, mostrando un atributo característico del sistema: su condición tridimensional y reversible.

El propio Gardella, hablando del proyecto para la Torre en la Plaza del Duomo, comentaba: “*Mi ricordo che allora (1933) per essere razionalisti bisognava*

4. Progetto di Giulio Beccaria (1839)
5. Progetto di autor desconocido, posible versión del de Beccaria con la exedra rectangular (1841)
6. Progetto di Giuseppe Mengoni, que incluye la ejecución de las Galerías Vittorio Emanuele (1864)
7. Planta del piso elevado sobre el nivel de la plaza
8. Planta del piso enterrado, con la galería de comunicación con el *Palazzo Reale* y la zona del *sagrario* o cripta





disegnare un reticolo in cemento armato con i pilastri e le travi dello stesso spessore e sullo stesso piano, che dovevano avere uguale valore. Per questo si chiamava reticolo". Pero, reflexivamente, Gardella someterá al entramando a unas operaciones lógicas: "A me più che un reticolo interessava costruire un sistema trilitico, così ho voluto distinguere la trave dal pilastro cambiando la sezione. La trave è più alta di quanto è largo il pilastro, ha una sezione diversa".⁶ En otro momento escribe: "L'ossatura portante esterna non voleva essere una maglia strutturale, ma piuttosto un ordine periptero di pilastri e architravi con un richiamo vagamente allusivo al rapporto che si ha tra le colonne e i muri della cella del tempio greco".⁷ Esto se consigue, no sólo por el cambio de sección entre viga y pilar, sino por la disposición de los muros que ciñen la escalera, o sea, por decisiones estrictamente arquitectónicas. El entramado tridimensional deja de ser, así, una figura sintética y, mediante decisiones sobre la proporción -relacionadas con la lógica técnica- y operaciones de delimitación, se convierte en una serie de edículos peripteros superpuestos: *belvederes* que brindan horizontes de contemplación a distintas alturas.⁸

El entramado genérico se va transformando de recurso técnico en resultado tectónico, en orden visual, en el preciso momento que se formula el verdadero programa del edificio y que éste se vincula con el sitio. Esta simultaneidad es posible porque la vida, el sitio y la técnica poseen un sustrato de formalidad y esta formalidad se resuelve de una sola vez, es decir con unidad, en la formalidad propia, concreta, de la arquitectura.

Respecto a la vida, el recorrido que propone el proyecto presupone una conducta civil ritualizada y por tanto de carácter esencialmente espacial: como dice Maria Cristina Loi,⁹ la torre escapa de la retórica monumentalista del régimen ofreciendo a la ciudad un ins-

trumento para observar, pasear, encontrarse, contemplar la ciudad; la torre es “un lugar de la comprensión y del conocimiento” dirá el mismo Gardella quien, en otro trabajo algo posterior (el Palazzo della Civiltà italiana para el EUR 42, concurso realizado en colaboración con Albini, Palanti, Romano y Revel en 1938) ilustrará esta idea de un modo también concreto e inequívoco: desde una torre similar a la proyectada para la Plaza del Duomo, pero con otro formato, se vislumbra la ciudad de Roma y su territorio pero además se puede contemplar a sus pies un extenso edificio de una sola planta, realizado en base a un entramado de 8 m de lado, que contiene, en una dirección por épocas y en otra por temas, condensada la civilización italiana. De este modo en cada encrucijada el visitante comprende el desarrollo histórico alcanzado por un tema y puede compararlo con el estado de otros temas en ese mismo periodo. Después de esa experiencia de conocimiento temporal puede ascender a la torre de 40 m y contemplar el lugar donde ha estado a la vez que se sitúa espacialmente en la ciudad y en el territorio.

El monumento genuino sirve para orientar en el espacio y en el tiempo. Su utilidad coincide con su definición: resguarda de la intemperie moral, de la desorientación, en un sentido literal. Por tanto, la forma del edificio no obedece a un programa funcional, a un encargo particular con argumento, sino que la propia arquitectura se constituye en programa.

Es significativo que en ninguna de las perspectivas ni en las fotografías de la maqueta presentadas por Gardella al concurso de la Torre Littoria, aparezca un orador, un *littore*, arengando a las masas. Quizá porque Gardella nunca se propuso atender a ese encargo y comprendió muy pronto que lo decisivo era que la viga debía ser más alta que ancho el pilar... y cosas *por el estilo*.

Notas:

1. La torre Littoria, un símbolo del régimen fascista en los años treinta, combinaba la característica torre del reloj con un balcón sobre un podium para que un orador, el *littore*, pudiera dirigirse al público congregado en la plaza.
2. El 30 de diciembre de 1877, Mengoni murió al caer del Arco de Triunfo de las Galerías, cuando la obra estaba casi finalizada. Según parece, el arquitecto se suicidó al no poder soportar la amenaza de las fuertes penalizaciones económicas de que sería objeto de no terminar la obra al día siguiente, fecha en que debía, por contrato, entregarla.
3. La propia Catedral se construye a lo largo de medio milenio (1386-1887). Sin embargo, en los primeros 14 años se trabaja a un ritmo tan ágil que se logran definir las trazas que, de forma irreversible, determinarán la obra en su lento desarrollo posterior.
4. En *Casabella* nº 90, junio de 1935, pp. 28-35 se publicó el proyecto bien documentado y acompañado de un artículo de G.A. Dell'Acqua.
5. I. Gardella, en Antonio Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Bari 1997, p.159
6. I. Gardella, en Antonio Monestiroli, *Ignazio Gardella*, Mondadori Milano 2009 p. 19
7. I. Gardella, “*Gli ultimi cinquant'anni dell'architettura italiana*”. *Riflessi nell'occhio di un architetto*, ensayo de 1985, inédito. Publicado en Stefano Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana*. Opere 1929-1999, Skira, Milano 2002, pp. 223-230
8. En la *Casa al Parco* los frentes de los forjados, que corresponden a las vigas del entramado, a pesar de tener una dimensión similar a los pilares, están revestidos con una moldura de cobre continua que decanta el orden visual del entramado isótropo hacia el de logias superpuestas, miradores sobre el Parque, describiendo con ello el verdadero “carácter” del edificio.
9. Véase: M. C. Loi, “Torre in Piazza del Duomo, Milano. Progetto di concorso. 1934” en *Ignazio Gardella architettura*, Electa, Milán 1998, pp. 33-37

9. Detalle de la escalera, sección
10. Maqueta

